

IRODALOMTÖRTÉNETI DOLGOZATOK

Kiadja

A SZEGEDI TUDOMÁNYEGYETEM BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KARA

Szerkesztik

BARÓTI DEZSŐ, HALÁSZ ELŐD ÉS KOLTAY-KASTNER JENŐ

3.

HALÁSZ ELŐD

BEVEZETÉS A FAUST II. RÉSZÉHEZ

SZTE Klebelsberg Könyvtár



J000977926



*Különlenyomat Goethe: Faust (Második rész) c., az
Új Magyar Könyvkiadónál 1956-ban megjelent műből.*

X 158 224

Készült 125 példányban
Felelős kiadó : Halász Előd

39938/56 Akadémiai Nyomda, V., Gerlőczy u. 2. — Felelős vezető : Puskás Ferenc

1831 februárjában, alig néhány hónappal a *Faust* második részének befejezése előtt, egy beszélgetés során Eckermann azt mondja Goethének, hogy „a második részben sokkal gazdagabb világ jelenik meg, mint az elsőben”. „Magam is azt gondolom — válaszolja Goethe, majd így folytatja: — Az első rész majdnem teljesen szubjektív, az egész szenvedélyesebb egyéntől származik, és ez a félhomály oly jólesik az embereknek. A második részben ellenben szinte semmi szubjektív sincs, itt magasabbrendű, szélesebb, világosabb, szenvtelenebb világ tűnik elő, s aki nem forgott egy kissé a világban és nem élt át egyet s mást, az nem tud majd vele mihez kezdeni.”

A *Faust* második részének tanulmányozása előtt érdemes Goethének ennél a válaszánál egy pillanatra megállni és érdemes elgondolkozni szavainak értelmén. „Az első rész majdnem teljesen szubjektív” — ez a tétel a gondolatmenet kiindulópontja, és hosszasabb elmélkedés nélkül is be lehet látni, hogy a benne foglalt megállapítás igaz. Igaz a tartalomra nézve, hiszen tudott dolog, hogy a *Faust* első részének kiemelkedő mozzanatai: a kiábrándulás az elvont, iskolás tudásból, a sikertelen irracionális-mágikus útkeresés, az egyszerűségében is egyszerű, megrázóan tragikus szerelem — mindez a fiatal Goethe személyes élménye. És igaz a forma vonatkozásaiban is: tény, hogy a világirodalom nemigen ismer személyesebb hangú, kifejezési módjában líraibb drámát. (És ez nemcsak a mondanivalónak végső finomságaiban is félreismerhetetlenül egyéni megformáltságában jelentkezik, hanem líraiak a helyzetek is,

a mondanivaló tárgyi keretei : az első rész kulcsponti jelenetei szinte egytől egyig monodrámái jellegűek, monológyszerűek még akkor is, amikor külsőleg két ember szembenállásán épülnek fel.) De a tétel igazsága a hős magatartására is érvényes, mert vajon nem Goethe egyik legnagyobb szerűbb személyes tulajdonsága-e Faust mindig megújuló, töretlen életereje, amely továbbsegíti végzetesnek látszó megtorpanásai pillanatában, amellyel úrrá lesz újból és újból felbukkanó kétségein és kiábrándulásain, és amely egyetlen célra tör : a valóság, az élet cselekvő megismerésére? Igen, az első rész valóban majdnem teljesen szubjektív, öntükröztetés a szó igazi értelmében, írója önmagát akarja kifejezni és megmutatni általa. De ha ez így van, akkor azonnal felmerül a kérdés : mi a szubjektivitásnak az oka? És Goethe erre is megfelel. Az, hogy „az egész egy elfogódottabb, szenvedélyesebb egyéntől származik”. Ez a magyarázat feltétlenül helyes, de nem visz el a probléma lényegéig, hiszen rögtön kínálkozik a következő kérdés : honnan az elfogódottság és a szenvedélyesség? A válasz egyszerűnek tűnik : a dráma koncepciójának és az *Ős-Faust*nak, azaz az első rész nagyobbik felének megírása idején Goethe annyira fiatal volt még, hogy a világot alig ismerte s ennél fogva nem is mutathatta meg. Innen elfogódottsága, amely ebben az esetben a tapasztalatlanság, a tájékozatlanság szinonimája, melyet a tapasztalatszerzésnek, a világ megismerésének szenvedélyes vágya próbál ellensúlyozni. De hiába : a világ a pusztavágyakozás előtt nem tárul fel. A közvetlenül átélt, már megismert töredék-valóság pedig, amelyet — az első nagy monológ végsőig elégedetlen és kétségbeesetten gúnyos kifejezésével — „csak neveznek világnak”, a maga kisszerűsége folytán nemcsak silány és érdektelen, hanem egyúttal minden törekvés gátja is, olyan látszat, amely a megismerésre vágyó ember és az igazi valóság között áll. Nem csoda, ha a vágyak önmagukba hullnak vissza, ha a belső világ lesz minden, és elsőprő szenvedélyességgel keresi a pillanatnyilag egyedül lehetséges megoldást : a kifejezést. Az eredmény persze nem lehet más, mint a bizonyos „félhomály”, az élettapasztalaton alapuló tudással,

a világ ismeretén nyugvó világossággal szemben a tapogatódzó ösztönösség jelzője. Nem kétséges: az *Ős-Faust* szubjektivitásának első pillantásra is szembeötlő személyes gyökere költőjének fiatalsága. Ez azonban nem minden és nem indokolja a mű kezdettől fogva elismert értékét, ha szélsőségek között hányódó, magával ragadó lendületét és közvetlen érthetőségét összefüggéseinek monumentális egyoldalúsága következményeként megmagyarázza is. Az első rész maradandó értéke nem a személyes vonatkozásokban rejlik. Igaz ugyan, hogy a világból csak annyit láttat meg, amennyi egy fiatal ember tudatában tükröződik, közvetlen célja csupán a tudat kifejezése, az öntükröztetés. De éppen az öntükröztetés egyoldalúsága mutat túl a személyes vonatkozásokon, ha a *Faust* keletkezését nemcsak Goethe fiatalságának, hanem korának és társadalmának tükrében nézzük. A mű szubjektivitását nem csupán szerzőjének életkora határozza meg, a drámatörődék nemcsak azért öntükröztetés, mert Goethe nem ismerte a világot, hanem azért is, mert tárgyi okoknál fogva szükségképpen nem is ismerhette. Nem ismerhette, hiszen polgárnak és németnek született abban az időben, amikor a német polgárság még nem fejlődött osztállyá, amikor a magánélet nyomorúságos kis világán kívül nem volt számára valóság, nem volt „világ”. A *Faust* szubjektivitása ezen a ponton válik objektív értékűvé: egyoldalúságában annak a polgári fiatalságnak a szócsöve, amely gondolataival és érzelmeivel törhet csak korlátlanságra, mert a valóságban a „német nyomorúságra” van kárhóztatva. Annak az ifjúságnak objektív érvényű megnyilatkozása, melyben még csak az egyéni öntudat keresi a kibontakozást, hol eget ostromló, lázadó lendülettel, hol önmagába roskadva kétségbeesésében. A *Faust* szubjektivitása egy egész nemzedék elfogódottságának és szenvedélyességének ad hangot, s a „félhomály” sem egyedül a fiatal Goethe bizonytalansága, hanem a bontakozó, tapogatódzva utat kereső polgári öntudat ösztönössége. A dráma — hősenek első megszólalásától kezdve: „Tanultam filozófiát, orvosi tudományt, jogot...” az elhaló „Henrik! Henrik!” kiáltásig — első olvasóinak szívéből

beszél, kortársainak legjobbjai ismernek magukra abban a mindvégig elutasító gesztusában, amellyel a korlátozott valóságot semmibe sem veszi. Az első rész szubjektivitásával a maga korát fejezi ki és a maga korához szól, és mégis, immár több mint másfél század távlatából, ma is megragadja az olvasót és a megértés szempontjából nem okoz különösebb nehézségeket. És ezen nincs mit csodálkozni, mert ha Faust elutasító gesztusa időközben történelmivé vált is, azt az akaratát, amellyel elindul, hogy megismerve meghódítsa a világot, nemcsak a tizenharmadik század tekintette ragyogó példamutatásnak, hanem magáénak vallja ma is az igazi emberiség.

„A második részben ellenben szinte semmi szubjektív sincs” — ezzel a megállapítással fejezi ki Goethe az első és második rész alapvető ellentétét, s ezzel a maga részéről is leszögezi, hogy a mű két része más és más. A kortársak közül az a néhány barát és munkatárs, aki megismerhette a második rész öt felvonását, osztozott a költő véleményében, s az ellentétességet illetően az utókor is elismerte és elismeri Goethe megjegyzésének igazát. Az eltérés a két rész között rendkívül mélyreható s a külső tényekben is azonnal szembeötlik. A tragédia első része a kortársakhoz szól, és hogy írója mennyire közel érzi magát benne és általa a maga korához, azt mi sem bizonyítja meggyőzőbben, mint az a tény, hogy a művet alakulásának különböző fázisaiban, fejlődési szakaszcsoportról fejlődési szakaszra elért állapotában azonnal nyilvánosságra hozza, 1787-től kezdve 1808-ig, a befejezett változatig. A második résznek is jelennek ugyan meg töredékei még Goethe életében, a kész művet azonban néhány barátan és munkatárson kívül senki sem ismeri: az elkészült kéziratot a költő lepecsételi és meghagyja, hogy csak halála után jelenjék meg. „A jelen azonban valóban annyira lehetetlen és zavaros, hogy meggyőződésem: becsületesebb, hosszú időn át kifejtett erőfeszítéseim e különös építmény érdekében rosszul járnának és partra sodródódnának, hajóroncsként romokban hevernének, s az órák homok-hordaléka egyelőre belepné őket” — írja ezzel kapcsolatban Wilhelm von Humboldtnek. Az a kérdés, hogy az öreg Goethe kora

egészétől távolodott-e el vagy csak a harmincas évek német olvasóközönségétől, és hogy miért került erre sor, nagyon érdekes és tanulságos — nemcsak az irodalomtörténet szempontjából. A pillanatnyi összefüggésben azonban nem döntő, csupán egyetlen vonatkozásban fontos. Ez pedig az, hogy a *Faust* második részét Goethe az utókor számára írta és az emberiségnek szánta hagyatékul. Nem tökéletes ellentét ez a két rész rendeltetését, a költő szándékát illetően? És az ellentét a két rész utóéletén is végigvonul, hogy még mindig a történeti tények területén maradjunk. Az első részt a kortársak közvetlenül megértették, de érthető volt és érthető maradt a későbbi nemzedékek számára is, annak ellenére, hogy szubjektivitásában egyszeri, helyhez és időhöz kötött történelmi helyzetet tükröztetett. A második rész ellenben szinte megoldhatatlan talányokat adott fel első olvasói számára egészében és részleteiben egyaránt, és ha az értetlenség fokról fokra csökkent is, nem tagadható, hogy tartalmaz olyan részletproblémákat, amelyekkel a szaktudomány sem tudott megbirkózni máig. A *Faust* második részét az évek során egész könyvtárrá duzzadt kommentárok ellenére is úgy szokás számon tartani, mint a világirodalom egyik legnehezebb művét. Pedig az öt felvonásban „szinte semmi szubjektív sincs”, tartalma nem költőjének egyszeri és személyes élménye, formája hihetetlen gazdagsága és változatossága ellenére sem nevezhető alapjában véve lírainak, helyzetei a legkülönbözőbb objektív szituációkat állítják az olvasó vagy a néző elé.

És mélyreható változáson ment keresztül a hős magatartása is — funkcióját tekintve. Nem kétséges: magatartásának most is az előretörő, minden akadályon felülemelkedő fejlődés vágya és akarása a lényege, csakhogy ez a lényeg itt nemcsak szubjektív vonatkozásokban érvényesül, hanem objektív összefüggésekben hat. Az objektivitásnak a könnyebb érthetőség volna a várható következménye, hiszen az egyéni sajátosságok, a személyes nézőpont, a szubjektív kifejezés kiküszöbölése, illetve háttérbe szorítása a drámának ezt a részét általánosabban emberi síkra emeli, időhöz- és helyhez kötöttségén tágít.

Mégis, a tapasztalat ennek az ellenkezőjét mutatja: a *Faust* második részét rendkívül nehéz megérteni.

A nehézség okát általában abban szokták látni, hogy a mű jelentékeny része nem is az öregedő, hanem az aggastyán Goethe alkotása, aki koránál fogva nem rendelkezhetett azzal a kifejező és megjelenítő erővel, mint a fiatalkori dráma megformálása idején. Bizonyos, hogy ebben a magyarázatban van némi igazság. Tagadhatatlan, hogy a *Faust* második részéből nemcsak a szubjektivitás hiányzik majdnem teljesen, hanem az „elfogódottság” mellett a „szenvedélyesség” is, a mindent elsöprő és magával ragadó lendület. Kérdés azonban, vajon az objektivitás mellett (vagy inkább ellenére) mutatkozó nehézségek okát kimeríti-e az előbbi, alapjában véve szubjektív indoklás, vajon a nehézségek nem a tárgyban rejlenek-e elsősorban? Nem a mű tárgya és célja állítja-e az olvasót különleges feladat elé, és az ábrázolási módban jelentkező, részben a költő korával magyarázható nehézségek végső fokon nem szükségszerűen e kettőből folynak-e? A dráma célját, rendeltetését Goethe a lepecsételés gesztusával éppúgy jelezte, mint ahogy félreérthetetlenül meg is fogalmazta: a mű az utókor-nak, az emberiségnek szól. És ennek a rendeltetésnek nagyságával csak a tárgy monumentalitása vetekszik: az emberiségnek szóló alkotás az emberiségről szól, tárgya az ember és világa, egyszerűen a világ, a maga végtelen gazdagságában, szinte áttekinthetetlen sokrétűségében.

A *Faust* második része célkitűzését és tárgyát tekintve valóban lenyűgözően nagyszabású vállalkozás, tartalma az egész, határa a végtelen. Goethe tudatosan és ironikusan mond kevesebbet, amikor kijelenti: „Itt magasabbrendű, szélesebb, világosabb, szenvtelenebb világ tűnik elő.” Azt azonban, ami a szóban forgó összefüggés szempontjából a lényeges, ezzel a száraz mondattal is leszögezi: a műben — legalábbis közvetlenül — nincs semmi szubjektív, de nemcsak nincs, hanem nem is lehet benne, mert nem az én, hanem a „világ tűnik elő”. Az öt felvonás a világ képét akarja adni, a szándékot illetően ez az objektivitásnak a tárgyból következő oka, illetve ez

maga az objektivitás. Természetes, hogy a dráma ennek ellenére számos szubjektív élményt tartalmaz, hiszen a világról csak az tud írni, a világot csak az tudja ábrázolni, aki maga is átélte. Csakhogy ezúttal nem az élményen van a hangsúly, hanem az egészen, amelybe az élmény és az átélő ember is beletartozik: az objektív valóságon. Nem szabad persze elfelejteni, hogy az élmény és a tapasztalat itt is előfeltétel — az alkotásé éppúgy, mint a megértésé. Hiszen „aki nem forgott egy kissé a világban és nem élt át egy s mást, az nem tud majd vele mihez kezdeni”. De a „belső világ” ismerete itt nem elég.

A *Faust* második részében Goethe nem egy ember egyszerű és egyéni élményeit akarja kifejezni, nem egy ember tudatának a tükröztetése a cél: a második rész öt felvonása a világot akarja megmutatni a maga létének és fejlődésének egészében, az emberiséget akarja ábrázolni, az emberi társadalom történetének különböző szakaszaiban, múltjában, jelenében és jövőjében egyaránt. A második *Faust* Goethéjét éppen ezért az érdekli, ami az egyes élmény, az egyes tapasztalat egyéni esetlegessége mögött van, ami az élményt létrehozza, ami a tapasztalatnak az oka, ami a lényeges, a szükségszerű mindkettőben. Ennek folytán az élmény és a tapasztalat háttérbe szorul a műben, de háttérbe szorul az egyén, a személy is, mint nézőpont és tükör, mint az egyénien átélt és látott világnak a kifejezője. Érthető tehát, hogy az első rész líraiságát, a drámai formát minduntalan áttörő lírai énjét a második részben sajátos személytelenség váltja fel: a világot megmutató, a világ összefüggéseit objektív voltukban feltáró elbeszélő személytelensége. Ott a pillanatnyi és egyszeri tükröződés volt a döntő és a tükröződés alanya — itt a valóság maradandó és lényeges összefüggéseinek tükröztetéséért, illetve ábrázolásáért történik minden, a pillanat csak annyiban játszik szerepet, amennyiben ehhez hozzásegít. A tükröztető maga a lehetőség végső határáig háttérbe vonul, hogy ezzel is jelezze: tárgya tőle függetlenül is van, s a tárgy minden, ő maga csak eszköz. És amikor személyesen szólal meg, majdnem mindig csak kommentátorként — legtöbbször ironikus kommentátorként —

teszi, mint az elbeszélő, aki kívül áll tárgyán, és csupán az a szerepe, hogy hallgatóságában aktualizálja, illetve, ahol kell, megmagyarázza.

A második rész tárgya a világ. Ez az objektivitás értelme, következménye pedig az, hogy az író egyénisége szinte teljesen eltűnik. Alig látható többé, valóban csak tükör, amelynek az a feladata, hogy a valóság képét mentől tisztábban és élesebben, mentől átfogóbban közvetítse. És ez is objektivitás, a szándékot tekintve és művészi magatartás szempontjából a lehető legtudatosabb és legnagyobbfokú. A szándék és a magatartás mellett azonban a képre nézve döntő jelentőségű a tükör befogadóképessége, szétválasztó és kiemelő ereje. Ez az elkerülhetetlenül egyéni vonás — a megformálás mellett — minden műalkotásban, és közvetlenül ez szabja meg, hogy a műben a valóságból mi tükröződik és hogyan. A *Faust* második részére vonatkoztatva ez annyit jelent, hogy a dráma tárgya a világ, a költő szándéka szerint a maga egészében, de hogy a világból mi kerül bele a műbe, mi az „egész” mélységben és szélességben, az Goethén fordul meg. Goethe élményein és tapasztalatain, Goethe ismeretein és tudásán, Goethe áttekintő és lényegyet felismerő képességén, Goethe értékelő állásfoglalásán. A *Faust* második része a világot akarja megmutatni, elsősorban az ember világát, az embereket, az emberi társadalmat. Természetes, hogy ábrázolásának alapja az a társadalom, amelyben költője élt, amelyet tapasztalt és megismert. E téren nincs különbség az első és a második rész között: az alap ugyanaz, csupán a cél más és más. Míg ott ugyanis Goethe magát mutatta meg a társadalomban, addig itt a társadalmat mutatja meg: a feudális társadalmat. És nemcsak a Faust-téma hagyományaihoz ragaszkodik akkor, amikor a feudalizmusnak bomlásában megkövesült állapota, az állandósult feudális anarchia a tükröztetés tárgya, hanem egyúttal szűkebb világának időszerű valóságához is húzódik. Goethe azonban átélte a feudalizmus összeomlását is: kortársa a francia forradalomnak, tanúja a kapitalista társadalom forradalmi megszületésének. Mi több: megéri és megérti az új társadalmi

forma felfelé ívelő szakaszának kezdetét és észreveszi — egyelőre csak szórványosan, de félreérthetetlenül kiütköző — ellentmondásait is. Az eredmény: a második rész világképének a kapitalizmus is része és a feudalizmussal együtt az emberi világ megjelenített formációinak alapját képezi. Erről a tapasztalt és közvetlenül megismert bázisról kiindulva Goethe két irányban tágitja a kört. Az élete és átélésen alapuló szemlélete megszabta határt visszafelé történelmi tudásával tolja ki és a dráma kereteibe bevonja az ókort. Előretekintve pedig, a kapitalizmus ellentmondásaiból a következtetéseket levonva, egy újabb, jobb társadalmi forma követelményével, körvonalainak felvázolásával tágitja a horizontot.

A *Faust* távlatai tehát, történelmi mértékkel mérve, ropant dimenziókat fognak be, a műből idézve: eonokat ölelnek fel. De ez még nem minden, a költemény végleitei a történelmi idő nem tölti ki. Goethe tudja, hogy a történelmi folyamat még nem maga a világ, ha mindjárt legmagasabb rendű és legerdekesebb része is. Átfogó tudáson alapuló világszemlélete, melyben rendkívüli természettudományos műveltsége nem csekély szerepet játszik, tisztában van azzal, hogy a tudatformák az egész valóságnak kis részét alkotják csupán, és ezért akkor, amikor az egészet akarja megmutatni, az emberiség alapvető kérdéseit a világegyetem összefüggéseibe, közelebből a természettörténeti folyamat teljességébe ágyazza be, így szélesíti ki és mélyíti el a történelmi távlatokat. Innen válik érthetővé — a szélsőségek közül csupán két ellentétpárt ragadva ki —, hogy a drámában miért található meg napi irodalompolitikai problémák mellett az élet keletkezésének ábrázolása, vagy miért szerepelnek a görög szabadságharc és Byron halálának szomszédságában a földtörténet korszakai. A koncepció teljes nagyságának e feltárása után kap tartalmat az a megfogalmazás, amely egy szóval, félreérthetetlenül és pontosan kimondja: micsoda a *Faust*, tárgyának és célkitűzéseinek vonatkozásaiban tekintve. A *Faust* olyan világ-dráma, amely a szó legszorosabb értelmében enciklopedikus igénnyel lép fel és enciklopedikus igényeket akar kielégíteni. Tárgya: minden,



célja pedig az, hogy összefoglaló és összefüggő világképet adjon. Nem csoda, ha nemcsak írója számára jelentett szinte emberfeletti feladatot, hanem a mindenkori olvasóval szemben is különleges követelményeket támaszt. Fentebb már esett szó a második rész epikus jellegéről. Ez az epikus jelleg most más oldalról nyilatkozik meg: a költőnek nem csupán a tárgyhoz való hozzáállása emlékeztet az elbeszélőre, hanem célkitűzése is epikus: tárgyi tekintetben minden törekvése a totalitásra irányul, akárcsak a klasszikus eposzoké. A totalitás azonban a tizenkilencedik században mérhetetlenül többet jelent, mint a nagy eposzok korában. Többet jelent, az emberi megismerés és az emberi tudás fejlődésének eredményeként. Goethe korában az emberiség mennyiségi szempontból sokkal többet ismert a valóságból, mint bármikor azelőtt, s ennek következtében a megmutatható és megmutatandó valóság összehasonlíthatatlanul gazdagabb és szétágazóbb tényanyagon keresztül tükröződhetett. A tényeken keresztül a *Faust*ba beömlesztett ismeretanyag nagysága óriási a korábbi enciklopedikus költői vállalkozásokhoz viszonyítva, az anyag azonban — értékét tekintve — meglehetősen heterogén, hiszen tény és tény között igen nagy különbség lehetséges: vannak következményeik folytán időtálló tények, de vannak olyanok is, amelyek időhöz kötöttek és a maguk egyszeri összefüggésein kívül nincs szerepük. A *Faust* enciklopedikus tartalmának egy bizonyos részét az utóbbiak alkotják, s az idő nyomai a drámán ezeknél látszanak meg elsősorban. A kortársak persze legközvetlenebbül az időhöz kötött anyagot értették meg, a maguk tapasztalatainál és korhoz kötött sajátos műveltségüknél fogva a költemény tárgyát inkább szélességben foghatták fel és közelíthették meg. A mai olvasó fordított helyzetben van: tárgyi és történeti magyarázatok nélkül az időhöz kötött tények útvesztőjében nem tájékozódhat.

Ugyanakkor azonban az is bizonyos, hogy a gondolkodás a jelenségek végtelen gazdagsága mögötti lényegget, a valóság törvényszerűségeit Goethe korában sokkal mélyebben feltárta, mint annak előtte. Márpedig közvetve,



ámde egyben elhatározó módon ez szabja meg, hogy egy műben a valóságból mi tükröződhet, és ez a szükségszerűen objektív vonás minden műalkotásban. A *Faust* második részével kapcsolatban ez azt jelenti, hogyha a dráma tárgya a világ, a költő szándéka szerint a maga egészében, akkor az, hogy a világból mi kerül bele a műbe, mi az „egész” — nem annyira szélességben, mint inkább mélységben —, az végső fokon az emberiség fejlettségén fordul meg, az emberiség fejlettségi fokának megfelelő élményein és tapasztalatain, az emberiség mindaddig megszerzett ismeretein és elért tudásán, az emberiség áttekintő és lényegyet felismerő képességének állásán és az emberiség értékelő állásfoglalásán. Ez az, ami Goethe számára megkönnyítette a *Faust*ban kitűzött, emberfeletlinek tűnő feladat megoldását: a totalitásra irányuló törekvést mélységben könnyebb volt megvalósítani, mint bármikor azelőtt. A kérdés csupán az, hogy a költő milyen mértékben tudta mindezt magáévá tenni, mit tudott a valóság megismerésének objektív mélységéből visszaadni?

A *Faust* ismeretében le lehet szögezni: rendkívül sokat, és nemcsak azért, mert hihetetlen élettapasztalata („világ”-tapasztalata még pontosabb kifejezés volna) és széleskörű ismeretei mellett különböző tudományágak aktív művelője is volt, hanem azért is, mert rendelkezett azzal a képességgel, hogy a jelenségek mögött mindig a lényegyet, az esetleges mögött mindig a törvényszerűt keresse. Kora megismerésének és tudományának csúcsein állva — a lényeges összefüggések felismerése terén korát nem egy ponton megelőzve — élete főművének tárgyát a valóság lényegében kereste s tisztában volt azzal, hogy a világot nem a részletek beláthatatlan tömegén keresztül lehet ábrázolni, hanem ismert — vagy helyenként esetleg csak sejtett — törvényszerűségei segítségével. A kortársak és a közvetlen utókor számára a *Faust* megértése szempontjából elsősorban ez okozott nehézséget. A megismerés és a lényeg feltárása a gondolkodás és a tudomány egészének relációjában magas színvonalon állt, a goethei szintézisre azonban az olvasók többsége nem volt képes s emiatt a drámát

mélységben nem foghatta fel. A mai olvasó viszont ezt a nehézséget azért győzheti le könnyebben, mert Goethe mondani-válóját a költőnél objektíve fejlettebb nézőpontról fogadhatja be.

A törvényszerűség, a lényeg fogalma tárgyi probléma, amely a „mit?” kérdésre válaszol. A második rész tárgya a világ lényege, a világ törvényszerűségei. Ugyanakkor azonban átvezet a „hogyan?” területére is és módszerbeli problémává alakul át abban a pillanatban, amikor így fogalmazza meg az ember: a *Faust*-ban Goethe a világot akarja megmutatni, éspedig úgy, hogy lényegét és törvényszerűségeit igyekszik megragadni a legkülönbözőbb pontokon. Ezzel viszont az ábrázolási mód kérdéséhez jutottunk el, vagyis — a szót legáltalánosabb értelmében használva — a forma kérdéséhez, amely a második *Faust* legbonyolultabb s egyben legtöbbet vitatott oldala.

Nem kétséges — és ebben a Goethe-filológia álláspontja egészében véve egyezik a kortársakéval és az utókoréval egyaránt —, hogy a második rész megértése és népszerűvé válása elé elsősorban a forma bonyolultsága, a tartalom és a forma sajátos viszonya gördített és gördít akadályokat. Az alapvető igazság, amelyet ezzel kapcsolatban le kell szögezni, a következő: bármi legyen is a *Faust* tárgya, illetve tartalma, bármi legyen is a mű célkitűzése, sohasem szabad megfeledezni arról, hogy a *Faust* nem tudományos munka és nem is filozófiai értekezés, hanem költői alkotás. Ennélfogva a valóságot, a valóság-lényegét nem megmagyarázni akarja, nem tételesen kifejteni — tisztán logikai ítéletek meghatározásokból álló rendszerével —, hanem megmutatni, sőt — minthogy formai szempontból drámáról van szó — megjeleníteni. Goethe élete legnagyobb, végérvényes összefoglalásnak szánt művében a világról és a világ lényegéről közvetlenül látható képet akar adni. Költői módszere és költői feladata az, hogy mindent képszerű síkra vigyen át, hogy az elvontság különböző fokain álló felismeréseket és igazságokat egységesen képpé tegye. A képpé teendő anyag sokneműségének következményeként szinte esetről esetre más és más a távolság a kép és az általa megjelenített

mondanivaló között. A kép maga, a költői munka eredménye, mindig közvetlenül látható, de egyáltalán nem mindig tükrözteti közvetlenül azt, amit tulajdonképpen meg akar láttatni. Nemegyszer igen bonyolult és összetett a kapcsolat a kép és a segítségével láthatóvá tett lényeg között, éppen azért, mert a *Faust* képeinek az a rendeltetésük és céljuk, hogy az egyszeri, konkrét jelenség mögött a lényegyet mutassák meg. És ez nemcsak a részletekre vonatkozik, hanem a második rész egészének mozgatójára, a cselekményre is: a látható és közvetlenül érzékelhető cselekménynek általában jelképes értéke is van. A jelkép értelmét viszont gyakran igen nehéz megtalálni, mert a kifejezésre váró tartalom és megjelenési formája között nemegyszer csupán allegorikus elvontságú összefüggést sikerült létrehozni. Az érthetatlenség, a *Faust* második részének sokszor emlegetett homályossága, ebben gyökeredzik. Arról a magyarázatról, amellyel ezt a tünetet meg szokás világítani, volt már szó: az öreg Goethének nem mindig állt rendelkezésére a korábbi kifejező erő, helyenként nem volt képes arra, hogy a mondánivaló és a kifejezés között mutatkozó űrt áthidalja. Bizonyos, hogy ez a magyarázat tartalmaz igazságot, de túlságosan egyoldalú ahhoz, semhogy az egész igazság lehetne. Elég ezzel kapcsolatban a költő utolsó évtizedének lírai termésére utalni, melyben töretlen erőről, a kifejezés végsőkéig kifinomult művészetéről tanúskodó költemények egész sora foglal helyet, de magának a drámának számos részlete is kétségbevonja a megállapítás általános érvényét: az első felvonás első jeleneténél vagy a nagy halál-jelenetnél magávalragadóbb intenzitású, jelképessége mellett is közvetlenül ható költészetet keveset ismer a világirodalom. Pedig a dráma kezdete 1826-ban készült, az ötödik felvonás csúcspontja talán valamivel korábban.

Nem a költő kora tehát a *Faust* formai nehézségeinek az oka, vagy legalábbis nem egyedül az. A *Faust*-ban ennél sokkal mélyebb ellentmondás ütközik ki, olyan ellentmondás, amely az irodalom történetének fordulópontjain szokott jelentkezni. Goethe alkotása egy egész korszakot zár le és foglal össze,

ugyanakkor pedig túl is mutat ezen a korszakon. Formai eszközei egy többévszázados fejlődés betetőzéseként váltak lehetségessé. Annak a tartalomnak maradéktalan kifejezésére azonban, amelyet a mű keretei magukban foglalnak, a hagyományos eszközök nem elégségesek többé. És főképpen azért nem elégségesek, mert a mondanivaló hihetetlenül koncentrált, mindenből csak a lényegét tartalmazza, különben le kellene mondania arról, hogy az egész világot felölelje. A világ pedig Goethe korában szédületes gyorsasággal tárult ki a megismerés előtt, és a megismerés addig nem is sejtett mélységekig tárta fel a világ összefüggéseit. A megismerésnek ezzel a rohamos fejlődésével a költői kifejezési eszközök és lehetőségek nem tudtak lépést tartani: az új világkép túlnőtt a rendelkezésre álló formai, illetve kifejezési lehetőségeken. A második részben Goethe ezért vesz igénybe irodalmon kívüli eszközöket is — persze csak jelezve, hogy a tartalom a szöveg mellett mit igényel még a maradéktalan megjelenítéshez: hol zenét, hol a pantomim érzéki közvetlenségét.

A forma és a tartalom ellentmondásosságának van azonban ezenkívül még egy harmadik oka is, amely műfaji sajátosságokban ütközik ki, de sokkal szélesebb alapokra vezethető vissza. Beszéltünk már arról, hogy a *Faust* második részében több oldalról nyilvánulnak meg epikus jellegzetességek. A költő viszonya tárgyához az elbeszélőre emlékeztet, epikus a totalitásra irányuló törekvés éppúgy, mint az enciklopedikus igény. A világ egésze — az irodalomtörténet ezt mutatja s az irodalomelmélet meg is indokolja — epikus téma, már csak méreteinél fogva is. A világot szélességben és mélységben egyaránt tükröztetni csak epikus módon lehet. A tükröztetés eredménye a megismerés fejletlenebb fokán az eposz, mely szélességben a naivul érzékletes részletek tömegével dolgozik, mélységben pedig a mitológiánál nem jut tovább. A tizenkilencedik században, a világkép akkori fejlettsége mellett, egy másik nagy epikus forma jut végérvényesen uralomra: a regény. A műfaj ugyan egyáltalán nem új, hiszen sok évszázados múltra tekinthet vissza és kezdettől fogva azzal vált el

az eposztól, hogy a lényeket nem a mítosszal igyekezett kifejezni, hanem a társadalmi relációk területén kereste. Nagy korszaka azonban csak akkor következhetett be, amikor világkonceptiója a természet- és társadalomtudományok előretörésének eredményeként a valóság lényeges összefüggéseinek feltárása felé mélyült el, amikor az emberi élet jelenségei mögött képes volt a társadalmi összefüggéseket megmutatni és a világ egészének magyarázatát végső fokon tudományos alapra helyezte. Ez a lépés — ha megfelelő korlátok között is — a kapitalista társadalom megvalósulása után következett be, s a nagy regényirodalom a múlt század harmincas éveitől kezdve bontakozott ki, először Franciaországban és Angliában. A *Faust* befejezése egybeesik ennek a regényirodalomnak a kibontakozásával. De nemcsak időbeli egybeesésről van szó, hanem arról is, hogy a *Faust*tal Goethe szándéka ugyanaz, mint a nagy regényíróké, a mű tárgya, illetve tartalma pedig regénytárgy. (Bizonyos vonatkozásban ugyan tartalmaz eposzi elemeket is: elsősorban és döntő módon az égi keret tekinthető ennek. Ezeknek az elemeknek a felhasználása egyrészt a Faust-téma hagyományaiban gyökeredzik, másrészt viszont abban, amit a képek jelképes értékéről fentebb mondtunk.) A tárgy tehát megvan, de Goethe számára nincs meg hozzá a megfelelő forma. A regény, az epika modern formája, Németországban a tizenkilencedik század elején nincs meg, legalábbis az átfogó igényű, nagy regény formája nincs. Ez nem egyéni írói kérdés, hanem a társadalom fejlettségének, a társadalmi tudatformák fejlettségének kérdése. A német társadalom — minden fejlődés ellenére, amelyet a század első évtizedeiben elsősorban gazdasági téren megtett — nincsen abban a helyzetben, hogy olyan irodalmat tenne lehetővé, amely a realizmus módszerét a nagy regény átfogó formájában valósíthatná meg. Goethe életműve a legjobb példa erre. A *Wilhelm Meister* első részében lényeges lépéseket tesz ebben az irányban, akkor azonban, amikor a nagy regény megvalósulhatna, a *Tanulóévek* függőben hagyott kérdései megkaphatnák a választ, amikor a *Faust* második

részének tárgyát regényben próbálja megformálni, a forma szétesik, s az eredmény a *Vándorévek* keretes novellagyűjteménye. Goethe tehát kénytelen más formát választani: az első rész révén már egyébként is alkalmazott drámai formát. Ilyen szemszögből tekintve azt lehet megállapítani, hogy a *Faust* epikus tartalmat fejez ki drámai formában. A mű ellentmondásossága ebben a vonatkozásban ütközik ki a legélesebben, s ez a nehézségek legfőbb oka. Az történik ugyanis, hogy a drámában elengedhetetlenül szükséges, az ábrázolási mód sajátosságaiban gyökeredző, elkerülhetetlenül hatalmas arányú sűrítésnél fogva az epikus szélességű tárgy oly mértékben koncentrálódik, hogy gyakran csupán utalásokkal megelégedő, csupán körvonalazó technikát tesz szükségessé. Megfordítva persze az a helyzet, hogy az epikus tartalom nem egy helyen csaknem szétfeszíti a drámai formát, a drámai keretek alig bírják el a tartalom gazdagságát.

A formával kapcsolatban ezenkívül még egy sajátságot szokás emlegetni: a világirodalomban aligha van még egy alkotás, amely ennyire nem egységes. Ebben a megállapításban első pillantásra van is igazság, ha a formaelemek legkülönbözetesebb területére: a versformára gondol az ember. Kétségtelen, hogy a második részben ezen a téren még kevesebb egység van, mint az elsőben. A versforma szinte jelenetről jelenetre változik, sőt még egy jeleneten belül sem mindig azonos. A középkort festő jelenetekben feltűnik a jellegzetesen késő-középkori *knittelvers*. Heléna triméterekben szólal meg. Faust első felvonásbeli monológja tercináknak van írva, a szöveg hol jambikus, hol trochaeikus lejtésű. Az első rész hasonló sajátságát a líraisággal, a szubjektivitással lehetett magyarázni. Lírai betétek itt is vannak, bár tiszta líraiságról ott lehet csak beszélni, ahol a költő a darabon kívül állva, szemlélőként szólal meg (elsősorban a Lynceus-részletek tartoznak ide). A forma heterogeneitását nem lehet véletlennek tekinteni, hiszen nyilván megírhatta volna Goethe az egész drámát valamilyen egységes mértékben, mint ahogy annak idején a *Tassót* és az *Iphigéniát*. És nem is a for-

mával való játékról van szó, hanem ismét a műfaji ellentmondásosságból fakadó jelenségről, melynek mélyebb gyökereire igyekeztünk rámutatni.

A *Faust* második részében a külsődleges értelemben vett forma is jelképes értékű, funkciójában ugyanolyan célt szolgál, mint a segítségével kifejezett képek maguk: mélyebb összefüggésre, a jelenség mögötti lényegre utal. Rendkívüli változatossága a valóság végtelen gazdagságát jelzi, az állandó mozgást, a jelenségek pillanatról pillanatra más arcát. A forma ily módon tartalmat is helyettesít: a sűrítés következtében el nem mondható* részletek helyett is beszél, mozgásával, állandó váltakozásával közvetlenül érzékelhetően mutatja a tárgyi tekintetben gyakran csak jelezhető valóság lényegét.

A *Faust* második része tehát valóban más, mint az első. Más célkitűzésből jött létre, más a tárgya, eltérő a módszere. Elütő a formája is, legtagabb értelmezésétől kezdve a legkonkrétabb, legmegfoghatóbb formai vonatkozásig, de a forma és a tartalom viszonya is különbözik az első részben fennálló relációtól. Mindezt meggondolva joggal lehet feltenni a kérdést: a *Faust* két része nem két különálló mű-e, melyeket a főhős és néhány más szereplő azonosságán kívül csupán a költő önkénye próbál mesterséges egységbe kényszeríteni? Másképpen megfogalmazva: lehet-e egységes *Faust*-drámáról beszélni, amely két részből áll ugyan, melynek részei azonban szervesen összefüggnek egymással és minden eltérés ellenére összefüggő egységükben egyetlen művet alkotnak?

A probléma a második rész megjelenése óta állandóan kísért, és tisztázása nemcsak a *Faust* esztétikai értékelése szempontjából fontos, hanem előfeltétele a megértésnek is. Goethének magának a szándéka és a felfogása teljesen egyértelmű: szóban és írásban egyaránt többször jelenti ki, hogy a *Faust* mindkét része egyetlen alapeszmének a manifesztációja. Az egész koncepciója „fiatal korától kezdve eleve világos volt, ha a teljes sorrend kevésbé részletesen rajzolódott is ki” — szögezi le még néhány nappal halála előtt is. A második részt mindig folytatásnak, illetve befejezésnek tekintette, amely az első részben

kifejezett alapgondolatot továbbfejleszti és a megoldásig juttatja el. Az egység kérdésének eldöntése szempontjából tehát a mű alapgondolatát kell megkeresni, majd azt kell megvizsgálni, hogy az alapgondolatot legközvetlenebb kifejezője, a cselekmény miképpen jeleníti meg, végül a megoldást kell a probléma expozíciójával összevetni. Ha ezen a síkon egységes a dráma, akkor a szembeszökő eltérések ellenére is egy mű, s két részre való osztását cezúrának lehet csupán tekinteni, de nem törésnek.

A Faust-dráma tulajdonképpen magva, a cselekmény mozgatója közismert: a Faust és Mefisztó között kötött szerződés, melyben az ördög Faust korlátlan szolgálatára kötelezi magát a földön, ígéretet tesz arra, hogy minden óhaját, minden vágyát teljesíti s ennek fejében halála után lelkét kívánja cserébe. Az alku ebben az értelemben már a Faust-mondának is sarkpontja, bár ott sem eredeti motívum, hanem csupán átvétel. Az ember és az ördög közötti hasonló tartalmú megállapodás témája ugyanis sokkal régebbi: a korai középkor legendáiban is felbukkan, kezdetlegesebb formájában pedig még távolabbra nyomon követhető. Goethe az eredeti alku-motívumot átveszi ugyan, de lényegesen továbbfejleszti, más értelmet és funkciót ad neki és alapjában véve — ha formálisan nem is — megszabadítja primitív mágikus összefüggéseitől. A szerződés goethei megfogalmazása abban tér el a korábbiaktól, hogy Faust az egyezséget megszorítja egy feltétellel. A megszorítás következményeképpen azonban a szerződés súlypontja eltolódik. A paktum eredeti célja az ember szemszögéből a mágikus hatalom birtoklása volt. Goethe Faustjának szempontjából viszont nem az a lényeges, hogy Mefisztó segítségével korlátlan hatalommal rendelkezzen, nem azt tartja a döntőnek, hogy az ördög közbenjárására minden vágya és óhajta teljesüljön. Faust a Mefisztó által nyújtható lehetőségeket nem végcélként tekinti, hanem csak előfeltételnek. Az alapvető kérdés ugyanis számára az, vajon az ördög olyan körülmények közé tudja-e hozni, hogy „esengve” így szólhat „a perchez”:

*Szép vagy! Maradj! Tied vagyok!**

Az a kikötése, hogy csak akkor adja át magát Mefisztónak, ha ez bekövetkezik. Saját kifejezésével:

*Ha megnyugszom, szolgálhatok,
mindegy, téged vagy mást esetleg.**

Az ördög ezzel alapjában véve kiszorult az alkuból, és szerződő félből pusztá eszközzé vált. Kötelessége az, hogy Faustnak mindent megadjon, ellenszolgáltatást azonban csak akkor kap, ha Faustot valami ki fogja elégíteni. Ez pedig nem az ördögön fordul meg, hanem Fauston, hiszen rajta áll, megnyugszik-e — az eredeti szöveg szó szerinti értelmében: — megmarad-e valami mellett úgy, hogy nem akar már mást. A szerződés kritikus pontja tehát a megnyugvás, és a Goethe-féle Faust-konceptió alapeszméjének értelmezése tekintetében döntő jelentőségű, hogy az ember mit ért rajta. Egy pillanatig sem kétséges ugyanis, hogy a „megnyugvás” vagy „megmaradás” az alku tulajdonképpeni tárgya, mégpedig — s ez azonnal szembeötlő — igen ellentmondásos tárgya. Egyfelől nyilvánvaló, hogy Faust vágyik rá, különben miért szabná feltételül? Másfelől azonban világos, hogy negatívumnak tartja, és bekövetkezte után az életet nem tekinti többé érdekesnek, mert az lesz az az állapot, amikor

Harang kondulhat búcsúzóra,

.....

Megáll az óra, mutatója

*lehull: az én időm letelt.**

E sorok alapján arra lehet gondolni, hogy a megnyugvás a halál. Csakhogy ennek azért nem volna értelme, mert Faustnak nem kell az ördöggel egyezsége lépnie ahhoz, hogy meghal-

* I. rész. Sárközi György fordítása.

hasson. Annál kevésbé, hiszen nem sokkal az ördöggel való találkozás előtt akart öngyilkosságot elkövetni.

A szöveget közelebből megvizsgálva kiderül, hogy nem is erről van szó. Faust azt mondja: ha megmarad valami mellett, ha nem akar már mást, akkor meghalhat. Ha a pillanatot maradandónak érzi, akkor vége lehet számára az időnek. Ez pedig mikor következhet be? Akkor, amikor az állandó törekvés, a folytonos mozgás nem megsemmisül, hanem úgy szűnik meg, hogy megmarad, amikor az az állapot következik be, amely a törekvést, a mozgást is tartalmazza, amikor a megállás és a mozgás ellentmondása valamilyen egységben feloldódik. Másképpen kifejezve: Faust számára attól a pillanattól kezdve nem lényeges többé, hogy tovább él-e vagy sem, amikor olyan életcél sikerült találnia és megvalósítania, amelyben fő törekvése, az állandó továbbhaladás igénye kielégül, anélkül, hogy megszűnnék. Ez pedig nemcsak Faust életcélja, hanem az életnek a célja, és a Faust által szabott feltétel ezt mondja ki, ha megvalósíthatóságát a szerződés időpontjában Faust kétségesnek tartja is. Az a mozzanat, amelyet az alku szavai félreérthetetlenül hangsúlyoznak, hogy az élet beteljesedése után jöhet a halál, egyáltalán nem mond ellent ennek. Csupán azt emeli ki, amit csak tautológiával lehet megvilágítani: hogy az élet célja az életben van és nem a túlvilágon vagy az eszmék birodalmában.

Az alku tehát valóban kulcsponthoz tartozó jelentőségű az egész Faust-dráma szempontjából. Azt a fordulópontot jelenti, amikor Faust rájön arra, hogy életének és az életnek célja van, s hogy ezt a célt az életben kell keresni. Ez a felismerés érdekesen világítja meg az előzményeket is: Faust élete értelmét eddig a spekulatív gondolkodásban, majd a mágikus erőfeszítésben látta, és mikor egyikkel sem sikerült célt érnie, megtagadta az életet és öngyilkos akart lenni. A tagadás azonban nem az életnek szólt általában, hanem annak a látszólagos életnek, amelyet élni kényszerült, s amelynek következményeképpen az élet célját az életen kívül próbálta megtalálni. Az új felismerés a teljes kiábrándulás után következik be, és a valósággal

való érintkezés, a valósághoz való kapcsolatkeresés eredménye. Mefisztónak semmi szerepe sincs benne, Faust felismerése teljesen független az ördögtől. Mégis, Mefisztó itt lép be a cselekménybe és hosszú időn keresztül jelentős tényezője lesz, hiszen Faust kísérőjévé válik, s ő az, aki vállalkozik arra, hogy „bevezeti Faustot a világba”. A dráma cselekményének gerince pedig éppen ez: Faust a világban, s a színtér kereteinek kitágítása ugyancsak az alkunak a következménye. A szerződés megkötésekor ugyanis Faust nemcsak arra jön rá, hogy élete mikor érhet célhoz, hanem azt is tudja, hogy a célhoz vezető utat hol kell megtennie. Eddig gondolataiban élt, s gondolatai voltak számára a valóság, most azonban felismeri, hogy az igazi valóságot kell végigtapasztalnia és megismernie, célját csak így érheti el. Tudjuk, hogy Faust elszigeteltségében, „világtalanságában” a valóságtól elzárt német polgárság megtestesítője, s ebben az összefüggésben válik világossá az is, miért szorul rá Mefisztóra ahhoz, hogy a valóságot megismerhesse, hogy a világ részesévé válhassék. Egyedül ugyanis nem képes erre, Mefisztó tapasztaltságára, Mefisztó hatalmára és nemegyszer az ördög aranyára van szüksége ehhez.

A dráma cselekménye a szerződésből szükségképpen következik: azt az utat mutatja meg, amelyet Faust a világban megtesz, a valóság megismerését és tapasztalását ábrázolja. Az első rész „kis” világa ebben a tekintetben egyenlő értékű a második rész „nagy” világával, s éppen ezért nincs törés az első és a második rész között. A változás fejlődésszerű és a nézőpont fokozatos kiszélesedésének a következménye. Az első rész a világot nem a maga egészében mutatja meg, a világ itt csak azokban a vonatkozásaiban szerepel, amelyek Faust egyéniségét olyannak formálták, amilyennek elszigeteltségében mutatkozott. Szegényességére jellemző, hogy a hős mellett alig tud érvényesülni, Faust egyénisége csaknem elnyomja. De éppen ezért eleve nyilvánvaló és az alku lényegéből szükségszerűen következik, hogy az életcél megismerése és megvalósítása el sem képzelhető benne: Faustnak az egész realitást, az élet teljességét kell megismernie. Ezt jeleníti meg a második rész,

amelyben viszont a valóság nyomul előtérbe, anélkül, hogy Faust egyéniségét kiszorítaná. Annál kevésbé kerülhet erre sor, mert Faust a mennyei keret megfogalmazása értelmében itt már formálisan sem csak önmagát képviseli, de még csak nem is egyetlen embertípust, hanem egyéni és korhoz kötött vonásai mellett is az embert általában, az emberiséget. Egyénisége hihetetlen mértékben kitágul és nem egyetlen társadalmi forma egyetlen részletének korlátozott valóságával való összefüggésében hordozója a cselekménynek, hanem szinte az egész emberi történelem fejlődésének részese. Alaptulajdonsága azonban nem változik: törekvése mindig az élet céljának megismerése és megvalósítása. Ez a mozzanat az első és a második rész egységének másik biztosítóka. A harmadik és leglényesebb az a tényező, amely a meg-megújuló törekvések állandóan emelkedő, a célt mindjobban megközelítő egymásutánjának a mozgatója: a fejlődés elve. Faust egyénisége ugyanúgy alakul, mint a világ, amelynek eredménye: alapvető tulajdonságait megtartja, de mind magasabb és magasabb síkon bontakoztatja ki. A fejlődés persze ellentmondásokon keresztül megy végbe: nemcsak a természet fejlődik így a drámában, és nemcsak a társadalmak haladnak így előre. Faust egyénisége ugyanígy — ellentmondásokon keresztül — válik teljesebbé és gazdagabbá. A mennyei prólógust idézve:

*Botlik az ember, míg halad.**

Az utolsó és döntő kérdés az, vajon a fejlődés eljut-e arra a fokra, amelyen az alku ellentmondása feloldódik? Kétségtelen, hogy az első rész keretei között ez nem volt lehetséges, hiszen ameddig a dráma az egyénre szorítkozott, addig a mozgás és a megállás, a törekvés és a megmaradás ellentéte nem olvadhatott magasabb egységbe. A második részben viszont az egyén az emberiséggé duzzad, s törekvéseiben is az egyre magasabb fokra fejlődő emberiség céljait teszi magáévá. A világtapasztalat

* I. rész. Sárközi György fordítása.

teljében levő Faust elérhette azt az állapotot, amelyben az élet célja világossá és megvalósíthatóvá válik. A történelmi tényekből folyik azonban, hogy ez nem következhetett be a dráma körébe bevont társadalmi formák egyikében sem. A kapitalizmus, az utolsó társadalmi formáció, amelyet Goethe megért, hatalmas fejlődést jelent a feudalizmushoz képest — de nem oldja meg az ellentmondásokat. A császári birodalom-ból kivált új ország, Faust állama sem megoldás és nem a végső tanulság Faust számára sem. Mefisztó segítségével jött létre és ellentmondásosságánál fogva nem lehet maradandó. De ekkor következik az utolsó fokozás: az aggastyán Faust megvakul és olyan vízióba foglalja össze élete és az élet célját és értelmét, melynek elemei a valóságból származnak, és amely a maga számára valóság már, bár ténylegesen még nem következett be. Haldokolva mondja ki a végső bölcsességet:

*Szabadság, élet nem jár csak azoknak,
kiknek naponta kell kivívniuk!*

.....
*Ha láthatnám a síkon át
e nyüzsgést, szabad nép szabad honát!*

A tapasztalat itt már megszűnt, és csak következményeiben van meg. Mefisztóra Faustnak nincs többé szüksége, a világból és az életből levonta azt a következtetést, amely az emberi lét legalapvetőbb kérdésére megadja a választ, azt a választ, amelyben a legemberibb tulajdonságok ellentmondásai feloldódnak. Szabad földön, szabad néppel, munkával alakítani a valóságot, ez az élet célja és egyben a cél megvalósítása. A mozgás és a megállás, a törekvés és a megmaradás ellentmondása itt már megszűnt: a tevékenység állandóvá vált, állapottá, amelyen belül azonban nincs megállás. Az emberi életnek ez a beteljesedése, ez a megnyugvásban a mozgás és ez a mozgásban a megnyugvás. De ez teszi maradandóvá a pillanatot is, úgyhogy Faust kimondhatja:

*E boldogság sejtelve elragad,
s már üdvözít a legszebb pillanat.*

Utána holtan esik össze, s valóban mindegy, tovább él-e vagy sem, mert élete beteljesedett. Nem kétséges : a megoldás csak irányt szab, de az elgondolást nem jeleníti meg a megszokott goethei érzékletességgel. Inkább követelmény, semmint tény a goethei megfogalmazásban. Valóságértékét Goethe az utána következő „szatírátkkal” húzza alá : Mefisztó meg van győződve arról, hogy Faust lelke az övé, s ördögeivel a helyszínre siet, hogy elragadja. Ekkor azonban megjelennek az angyalok is, elűzik az ördögöket és Faust halhatatlan részét az égbe viszik. A mennyei prológushoz kapcsolódó zárójelenet látszólag kiesik a dráma köréből, már csak eszközeinél fogva is : a keresztény mitológiához és hagyományhoz nyúl s annak jelképeivel és alakjaival fejezi ki a mondanivalót. Igazi szerepe azonban egyáltalán nem vallásos. Célja az, hogy a dráma lényegét, alapeszméjét objektíve igazolja. A mennyei prológus az alku lehetőségének, illetve szükségyszerűségének objektív, tételszerű kifejezése volt, a befejezés a megoldással kapcsolatban teljesíti ugyanezt a funkciót. Faust megdicsőülése annak az igazságnak abszolút érvénnyel fellépő leszögezése, hogy Faust „végső bölcsessége” valóban az élet céljának és értelmének felismerése.

X 158 224



